REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...

ISSN: 2718-8310

LAS PRÁCTICAS CREATIVAS Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO POR FAMILIARIDAD

PRÁTICAS CRIATIVAS E SUA RELAÇÃO COM A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO POR MEIO DA FAMILIARIDADE

CREATIVE PRACTICES AND THEIR RELATION TO THE PRODUCTION OF KNOWLEDGE THROUGH FAMILIARITY

David Guarnizo
deguarnizo@gmail.com

Resumen

En este escrito indagaré sobre cómo las prácticas creativas pueden operar como productoras de conocimiento, mediante el reconocimiento de la práctica o praxis misma como metodología de investigación, y profundizando en el concepto de "familiaridad" como un rasgo fundamental. Para este propósito, revisaré los planteamientos de Robin Nelson y Graeme Sullivan sobre los modelos de práctica como investigación (PCI), y de investigación orientada por la práctica (OIP). También indagaré sobre cómo la praxis-investigación da lugar a productos de conocimiento por familiaridad. Para este fin, abordaré tres casos puntuales de praxis: el oficio de la cerámica del carmen del viboral, el oficio de dibujante arqueológico de zonas protegidas de Colombia, y mi proceso de creación como artista.

Palabras clave: investigación, creación, arte, praxis, conocimiento.

Resumo

Neste artigo, explorarei como as práticas criativas podem funcionar como produtoras de conhecimento, reconhecendo a prática ou a práxis em si como uma metodologia de pesquisa e explorando o conceito de "familiaridade" como uma característica fundamental. Para isso, analisarei as abordagens de Robin Nelson e Graeme Sullivan sobre os modelos de prática como pesquisa (PCI) e pesquisa conduzida pela prática (OIP). Também investigarei como a pesquisa-prática resulta em produtos de conhecimento de familiaridade. Para isso, abordarei três casos específicos de práxis: o ofício da cerâmica em Carmen del Viboral, o ofício do desenhista arqueológico em áreas protegidas da Colômbia e meu processo de criação como artista.

Palavras-chave: pesquisa, criação, arte, práxis, conhecimento

ISSN: 2718-8310

Abstract

In this paper I will explore how creative practices can operate as producers of knowledge by recognizing practice or praxis itself as a research methodology, and by exploring the concept of “familiarity” as a fundamental feature. For this purpose, I will review Robin Nelson and Graeme Sullivan's approaches to the models of practice as research (PCI) and practice-oriented research (OIP). I will also inquire into how praxis-research results in familiarity knowledge products. To this end, I will address three specific cases of praxis: the craft of ceramics in Carmen del Viboral, the craft of archaeological draftsman in protected areas of Colombia, and my process of creation as an artist.

Keywords: research, creation, art, praxis, knowledge.

1. La praxis y el conocimiento por familiaridad

Para entender cómo una práctica creativa o artística puede generar conocimiento, es importante investigar el modelo de *"Knowledge by Acquaintance"* (Nelson, 2006: 110), que en adelante llamaremos "conocimiento por familiaridad". Este modelo nos permite abordar el conocimiento de manera introspectiva y constituir una o varias "verdades internas e intuitivas" derivadas de nuestra propia praxis.

La práctica como investigación[1] (PCI), según Robin Nelson, se fundamenta en el concepto de *Praxis* (Nelson, 2006: 105). Esta modalidad de práctica no solo es capaz de generar conocimiento complejo, sino que también tiene la capacidad de trascender las limitaciones del lenguaje verbal. En este contexto, la práctica o praxis se configura como una metodología de investigación en sí misma, posibilitando el acceso a diferentes objetos de conocimiento.

En su texto "Practice-as-Research and the Problem of Knowledge", Robin Nelson menciona "tres variantes de estos objetos de conocimiento" (Nelson, 2006: 109) dentro de las PCI, planteadas por Bertrand Russell:

1. Conocimiento de los hechos (*knowledge of facts*).
2. Conocimiento de cómo hacer las cosas (know - how).
3. Conocimiento por familiaridad (Knowledge by acquaintance) - se refiere a las cosas que no son hechos, sino que, más bien, interrelaciona la información interna y externa.

El conocimiento por familiaridad inicia cuando, a través de una práctica creativa, activamos nuestro sentidos externos (vista, gusto, olfato, tacto, oído) y los interrelacionamos con los sentidos internos (introspección, pensamientos, preceptos, afectos, deseos) (Nelson, 2006: 109). La información resultante de esta activación e interrelación se almacena tanto en nuestra memoria mental como en la corporal. Posteriormente, ese acervo de información interactúa con nuestro *autoconocimiento* (nuestra consciencia de las cosas y nuestros deseos en relación a ellas), abriendo camino a una forma de conocimiento compleja y enriquecida, capaz de trascender las barreras del lenguaje verbal y las conceptualizaciones académicas tradicionales.

Las prácticas creativas, como las del campo de las artes plásticas y visuales contemporáneas, constituyen una vía innovadora y alternativa de investigación debido a que su objeto de conocimiento proviene de la familiaridad con nosotros mismos (procesos intuitivos-sensoriales) en sinergia con nuestra familiaridad ante la realidad externa (procesos experienciales). Es decir, las prácticas creativas tienen su esencia en la familiaridad que cultivamos con los lugares, materiales y herramientas involucradas en nuestra praxis.

Además, dentro de las prácticas creativas es fundamental desarrollar familiaridad con los individuos y comunidades que nos rodean, así como con los contextos en los cuales creamos (sociales, culturales, patrimoniales, entre otros). Este enfoque no solo enriquece el proceso creativo, sino que también amplía el alcance y la profundidad del conocimiento generado,

[1] Traducción al español del término original en inglés "Practice-as-research" (PAR), mencionado por Robin Nelson en su artículo.

ofreciendo perspectivas únicas y complejas que trascienden las metodologías tradicionales de investigación.

Un rasgo común de estas dos formas de familiaridad en la praxis, tanto interna como externa, es que no son estáticas. Su fundamento reside en su constante movimiento y transformación, lo cual permite que la práctica creativa se comporte como un organismo vivo, un sistema en el que tanto la práctica como el practicante se recrean continuamente. Por lo tanto, se podría afirmar que un rasgo fundamental de las prácticas creativas como investigación (PCI) es que operan como procesos autopoiéticos:

> *" 'Los seres vivos somos sistemas autopoiéticos moleculares, o sea, sistemas moleculares que nos producimos a nosotros mismos, y la realización de esa producción de sí mismo como sistemas moleculares constituye el vivir', afirmó el biólogo (Humberto Maturana). Según su teoría, todo ser vivo es un sistema cerrado que está continuamente creándose a sí mismo y, por lo tanto, reparándose, manteniéndose y modificándose. El ejemplo más simple quizás sea el de una herida que sana".*

Maturana, 2019.

La naturaleza autopoiética de las prácticas creativas nos permite explorar la noción de un "conocimiento vivo". Este tipo de conocimiento se manifiesta y adquiere una autenticidad en el momento en que el practicante lleva a cabo su praxis, más que en el objeto físico y efímero que pueda resultar de dicho hacer. Para profundizar en estas ideas, propongo a continuación el ejemplo del oficio de la cerámica.

Si menciono las palabras "alfarería" o "cerámica" de manera general, conceptual y abstracta, no se genera conocimiento más allá de la definición de estas palabras dentro del canon del lenguaje verbal, tal como está registrado en los diccionarios. Sin embargo, al acercarme a la "alfarería" a través de preguntas sobre la acción específica de un practicante, las características y atributos de su praxis, así como el contexto del propio practicante (incluyendo elementos específicos de espacio, tiempo y fenómenos socio-culturales, entre otros), la calidad y complejidad del conocimiento por familiaridad que se puede producir o adquirir se amplía significativamente.

Más allá de la mera definición de las palabras "cerámica" o "alfarería", el conocimiento inherente a la "praxis cerámica/alfarera" surge de la relación simbiótica entre el practicante, su autoconocimiento, su proceso creativo y el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla. Para enriquecer este análisis, propongo ampliar el ejemplo con un caso específico de la cerámica de mi país.

En Colombia, específicamente en la región de "Carmen de Viboral", se ha desarrollado una larga tradición de cerámica que utiliza minerales y materiales propios de este territorio. Esta cerámica se distingue por su singular técnica de pintura, donde se emplea una combinación


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

especial de esmaltes, agua y pigmentos, aplicados con pinceles diseñados por los propios ceramistas. Al hornearse, la pintura sobre la cerámica adquiere un carácter pictórico reminiscente de la acuarela, destacándose por una gestualidad particular.



Fotos 1 y 2: Registros del Museo vivo de la Cerámica del Carmen del Viboral, realizadas por Catalina Jiménez Prieto como parte de su investigación "Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición", en el marco de la beca de investigación en Museología que le fue otorgada por el Ministerio de las Culturas (Colombia) 2023

Además del proceso original característico de la región, cada una de las familias en Carmen de Viboral que han preservado y continuado esta tradición poseen la autoría de sus diseños únicos de pintura sobre cerámica. De hecho, es posible identificar la familia responsable de una pieza cerámica específica por el tipo de ornamentación y la técnica de pintura utilizada en ella.

Reitero que la palabra "cerámica" por sí sola no proporciona un entendimiento profundo. Sin embargo, las cerámicas elaboradas por las familias de Carmen del Viboral en Colombia han sido reconocidas como "Patrimonio Inmaterial de la Nación" debido a que encapsulan un conocimiento complejo que contribuye significativamente a los procesos de identidad y auto-reconocimiento de Colombia como país, cultura y sociedad.

Es importante destacar el término "inmaterial" en este contexto, ya que el conocimiento no está simplemente incorporado en el objeto físico resultante de la práctica (la cerámica pintada), sino que reside de manera activa y dinámica en el propio acto de hacer cerámica. Esta praxis-

metodología ha evolucionado y se ha reconstituido a lo largo de generaciones, representando un proceso vivo de transmisión y creación de conocimiento.

En el ejemplo anterior, los productos derivados de la cerámica, como vajillas o jarras, son efímeros en el sentido de que se desgastan con el uso diario y eventualmente desaparecen. No obstante, cuando estos objetos cerámicos se integran en nuestra vida cotidiana y los tenemos en nuestras manos, es muy probable que nos surjan preguntas inmediatas como "¿cómo fueron hechos?", "¿dónde fueron creados?" o "¿qué significan las formas y colores pintados en ellos?". Esto evidencia que, en el contexto del conocimiento por familiaridad, el uso de las palabras adquiere una función indexical. Es decir, al pronunciar y formular estas preguntas, nuestro propósito no es simplemente obtener definiciones adicionales, sino acercarnos y conectar emocionalmente con la praxis misma.

Cuando indagamos sobre la cerámica de Carmen del Viboral, estamos buscando familiarizarnos con ella.





Fotos 3 y 4: Registros del Museo vivo de la Cerámica del Carmen del Viboral, realizadas por Catalina Jiménez Prieto como parte de su investigación "Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición", en el marco de la beca de investigación en Museología que le fue otorgada por el Ministerio de las Culturas (Colombia) 2023





Fotos 5 y 6: Registros del Museo vivo de la Cerámica del Carmen del Viboral, realizadas por Catalina Jiménez Prieto como parte de su investigación "Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición", en el marco de la beca de investigación en Museología que le fue otorgada por el Ministerio de las Culturas (Colombia) 2023

En el siguiente fragmento del ensayo "Breve tratado del paisaje" del escritor francés Alain Roger, a través de una anécdota se plantea la cuestión de cómo identificamos algo como paisaje. Roger sugiere que lo que valoramos como paisaje no se limita únicamente a la experiencia retiniana y corporal de contemplar y habitar una geografía. Más bien, se trata de "experimentar lo externo" para comprendernos y valorarnos a nosotros mismos, así como a nuestras construcciones culturales y sociales-comunitarias:

> *Pues bien, hace unos años, me encontraba en Tokyo con ocasión de un coloquio sobre el paisaje. Pronuncio mi comunicación y, cuál no es mi estupor cuando oigo, en traducción simultánea, la siguiente desconcertante pregunta: «Honorable colega, nos gustaría conocer su opinión sobre el destino del Fuji. Está enfermo, se fisura, se desmorona. ¿Hay que dejar actuar a la naturaleza o debemos intervenir nosotros? La tecnología nos lo permite. ¿Qué piensa usted? (...)*
>
> *Entonces, durante cinco minutos, quizá más, exalto el Fuji, esta obra de arte, obra de arte ancestral, creación de Hokusai y de generaciones de pintores, eminentes y oscuros, pero eso qué más da, puesto que todos participamos de esta gloria del Fuji y puesto que ¡el Fuji son ellos! No me olvido de los poetas, los haikus, paisajes concisos, modelos reducidos a unas pocas palabras, no me olvido de los novelistas, no, el Fuji no es ya un ser natural, sino la creación milenaria de esos miles de genios de la cultura japonesa; veo que se esboza una sonrisa en el rostro de los asistentes, si, el Fuji es un monumento que hay que salvaguardar y, por tanto, restaurar, del mismo modo que Versalles o*



REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

Venecia, sería un crimen contra el espíritu sacrificarlo a la erosión natural (...)

Roger, 1997: 28.

Alain Roger nos sugiere que el Monte Fuji y otros paisajes poseen un valor que va más allá de sus características físicas, materiales y visuales. Este valor está fundamentado en los imaginarios y creaciones colectivas que se desarrollan en torno a estos lugares, es decir, que la significación de estos paisajes está arraigada en los constructos culturales y sensibles de las personas que los habitan. Por lo tanto, los objetos o lugares efímeros no constituyen por sí solos el conocimiento en su totalidad, sino que funcionan como un índice o una huella que nos guía hacia la exploración y el descubrimiento de un conocimiento por familiaridad.





Fotos 7 y 8: Registros del Museo Municipal de la Cerámica del Carmen del Viboral, realizadas por Catalina Jiménez Prieto como parte de su investigación "Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición", en el marco de la beca de investigación en Museología que le fue otorgada por el Ministerio de las Culturas (Colombia) 2023

Las fotografías incluidas en este capítulo del documento forman parte de una investigación realizada por la museóloga y artista colombiana Catalina Jiménez Prieto. Su objetivo fue examinar la manera en que la cerámica se exhibe en museos y exposiciones en Colombia. Dentro de su investigación, Jiménez describe el trabajo de campo llevado a cabo en el municipio de Carmen de Viboral, donde visitó tanto el Museo Municipal de Cerámica como un "Museo Vivo de la Cerámica". En este último, parte de la experiencia del recorrido implica que los visitantes creen su propia pieza de cerámica pintada.

En relación con esto, Jiménez formula la siguiente pregunta en su investigación:

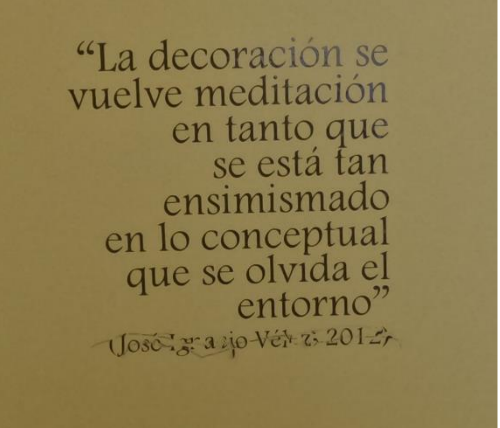
ISSN: 2718-8310

"¿Cómo cambia la experiencia de un visitante si se exhibe una pieza de cerámica artesanal después de haber sido partícipe del proceso de elaboración de esta? Como lo es el Museo Vivo de la Cerámica El Dorado en el Carmen de Viboral.".

Jiménez, 2023: 39

Una posible respuesta a esta pregunta radica en que la experiencia del visitante se enriquece y amplía significativamente cuando, durante el recorrido por el museo, se convierte temporalmente en practicante y participa activamente en una praxis creativa, guiado por practicantes experimentados. Este enfoque es crucial no solo en el ámbito artístico, sino también en el educativo, debido al papel fundamental que desempeña la PCI para que diversas comunidades se familiaricen con una praxis particular, un lugar específico, materiales o formas, facilitando así que puedan generar su propio conocimiento de manera autónoma.








Fotos 9, 10, 11 y 12: Registros del Museo Municipal de la Cerámica del Carmen del Viboral, realizadas por Catalina Jiménez Prieto como parte de su investigación "Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición", en el marco de la beca de investigación en Museología que le fue otorgada por el Ministerio de las Culturas (Colombia) 2023

2. La desmaterialización de la praxis y el practicante

Un aspecto crucial de las PCI y su naturaleza dinámica, orgánica e intuitiva es el impacto que tiene el uso de las palabras en ellas. El uso inapropiado o excesivo de las palabras puede llegar a disminuir o incluso a reemplazar tanto la praxis como al practicante en sí mismo. Las relaciones entre la praxis y las palabras son aún más delicadas en el contexto actual de medios digitales y tecnológicos, donde el aspecto físico y espacial de la praxis puede llegar a desaparecer casi por completo, mientras que su dimensión temporal adquiere proporciones exacerbadas y ritmos acelerados.

> *"A comienzos de la era de la ausencia, de la aceleración mecánica, de los estudios de movimiento y de la era tecnológica, todavía se consideraba una utopía dar la vuelta al mundo en ochenta días. Actualmente, un satélite orbital da la vuelta a la tierra en noventa minutos. Con semejante aceleración orbital, el espacio desaparece. El espacio se convierte en una forma del tiempo, en una experiencia medida en tiempo. Ya no se dice que de Nueva York a Fráncfort hay tantos kilómetros, sino ocho horas. No se habla de distancias, sino de duración (...). El espacio sufre un colapso. Implosiona, se vuelve vacío. El espacio implosiona con la aceleración de las máquinas de transporte. (...) EI espacio real ha quedado vacío; vivimos en el espacio virtual de la telecomunicación. Ya no vivimos solo en calles y casas, sino también en hilos telefónicos, cables y redes digitales. Estamos telepresentes en un espacio de ausencia. Allí donde nos encontramos estamos ausentes, y donde no estamos, somos omnipresentes. La historia del arte desde el siglo XIX hasta nuestra actualidad más inmediata, proporciona toda una serie de claros indicios de la desaparición del espacio en la experiencia del tiempo, y de la telepresencia en el espacio virtual".*

Weibel, 2007: 140.

En el fragmento anterior del artículo "La era de la ausencia", el autor austriaco Peter Weibel describe un escenario contemporáneo en el cual la realidad se experimenta de manera tan acelerada que tendemos a percibirla como algo desmaterializado, fugaz y etéreo. Como resultado, el aspecto físico y la presencia de las praxis y sus practicantes tienden a ser ignorados u omitidos.

Hoy en día, es muy habitual que conozcamos sobre prácticas y practicantes en diversas partes del mundo a través de información textual y multimedia obtenida rápidamente mediante la búsqueda de palabras clave en motores de búsqueda en Internet, o navegando en redes sociales mediante el continuo desplazamiento en dispositivos móviles. A menudo aceptamos esta información sobre una praxis o un practicante como conocimiento, debido al alto nivel de

familiaridad que tenemos con los medios tecnológicos y a la credibilidad que les hemos atribuido desde hace décadas, incluso antes de que Marshall McLuhan nos advirtiera que "el medio es el mensaje".

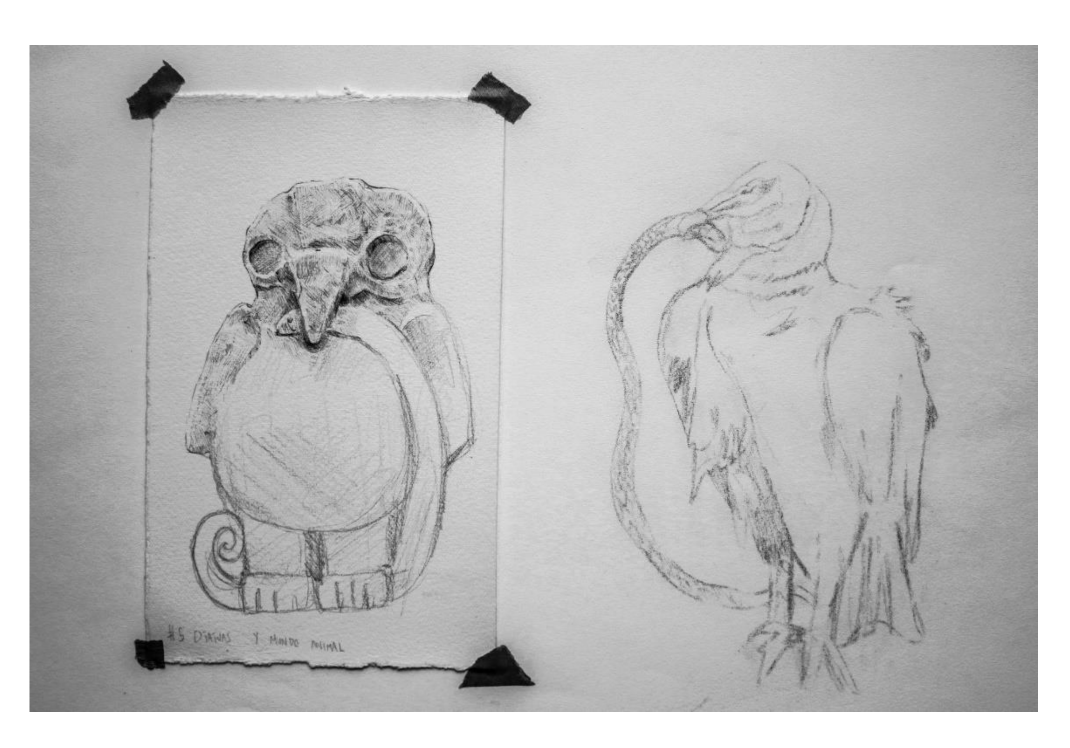
En relación con esto, Nelson señala en su artículo que dentro de las PCI existen dos tipos de conocimiento distintos: el "conocimiento por familiaridad" y el "conocimiento por descripción", los cuales difieren significativamente en su relación con el concepto de verdad (Nelson, 2006: 110). Según el autor, la verdad está relacionada con la correspondencia entre los símbolos y lo simbolizado, que se logra mediante un acuerdo sobre los métodos de verificación de esta correspondencia. Aquí, una vez más, el lenguaje verbal se presenta como un canon tradicional utilizado para verificar la verdad: podemos acceder a información sobre la cerámica de Carmen del Viboral a través de palabras ingresadas en un buscador en Internet o en una conversación con una inteligencia artificial.

Debido a nuestra creciente adaptación al ritmo acelerado de la realidad y a la volatilización del espacio físico, así como a la desmaterialización de la experiencia, podríamos llegar a pensar erróneamente que lo que proviene de Internet o de las inteligencias artificiales es la única verdad, porque la verificación entre el símbolo y lo simbolizado parece estar preconstruida, almacenada y lista para ser utilizada en los vastos archivos de datos mantenidos por las principales empresas tecnológicas del mundo.

Un enfoque alternativo frente al fenómeno de la "desmaterialización" de nuestras prácticas creativas, así como de las de otros practicantes, consiste en emplear las palabras como una serie de "huellas a seguir" para fomentar la generación de conocimiento por familiaridad. El uso de palabras y conceptos puede servir como un medio para motivar y estimular la experimentación de la praxis, facilitar la comprensión del objeto tangible o visible que resulta de esa praxis, promover el autoconocimiento alcanzado a través de ella, y cultivar nuestro sentido de familiaridad con el proceso.

Para ilustrar estas ideas, me gustaría compartir un ejemplo de mi experiencia como dibujante arqueológico.

ISSN: 2718-8310



Dibujo 1: Bocetos sobre la estatuaria de la cultura San Agustín en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

ISSN: 2718-8310



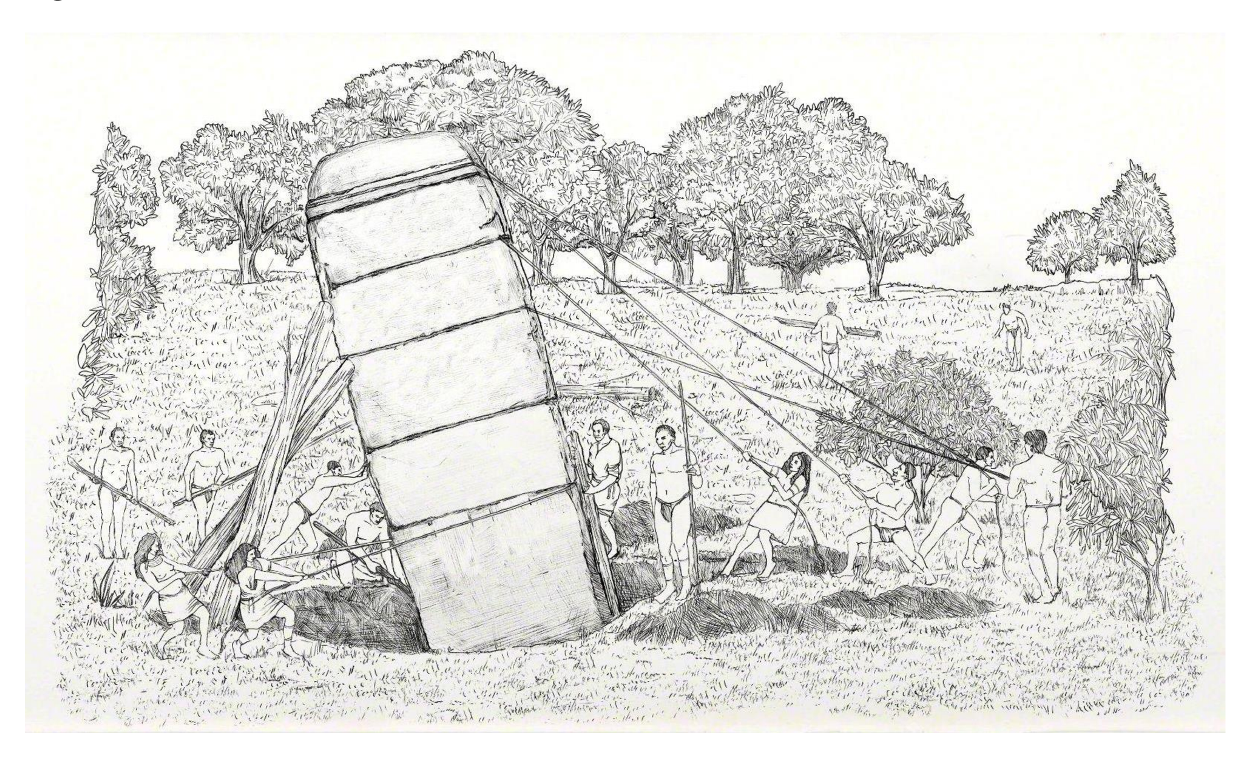
Dibujo 2: Bocetos sobre la estatuaria de la cultura San Agustín en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

Entre finales de 2017 y mediados de 2020, tuve la oportunidad de trabajar como ilustrador para las zonas arqueológicas protegidas bajo la dirección del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Actualmente, continúo desarrollando esta labor como parte fundamental de mi praxis profesional. En colaboración con el grupo de patrimonio del ICANH, realicé dibujos representativos de tres culturas prehispánicas con el fin de crear una imagen evocadora de cómo vivían los habitantes de las culturas Teyuna, San Agustín y Tierradentro en el territorio ahora conocido como Colombia.

Recuerdo que antes de comenzar a realizar dibujos arqueológicos, realicé una exhaustiva investigación utilizando diversos recursos para construir el contenido de los mismos. Inicié revisando un extenso acervo de archivos digitales que incluía mapas, textos de investigación, dibujos esquemáticos, fotografías, entre otros. Los primeros bocetos que desarrollé se basaron en este acervo digital, así como en los diálogos mantenidos con los investigadores asociados a cada zona arqueológica. Estos investigadores compartían sus puntos de vista y conocimientos, relacionando textos de investigación con su propia experiencia en trabajos de campo.

ISSN: 2718-8310

Como resultado de esta investigación inicial, los primeros dibujos fueron creados íntegramente en mi estudio, sin haber tenido experiencia práctica directa en las zonas arqueológicas que estaba representando. En ese momento, carecía de cualquier tipo de familiaridad con estos lugares ancestrales.



Dibujo 3: Boceto sobre el proceso de levantamiento de estatuas en piedra en la cultura San Agustín en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

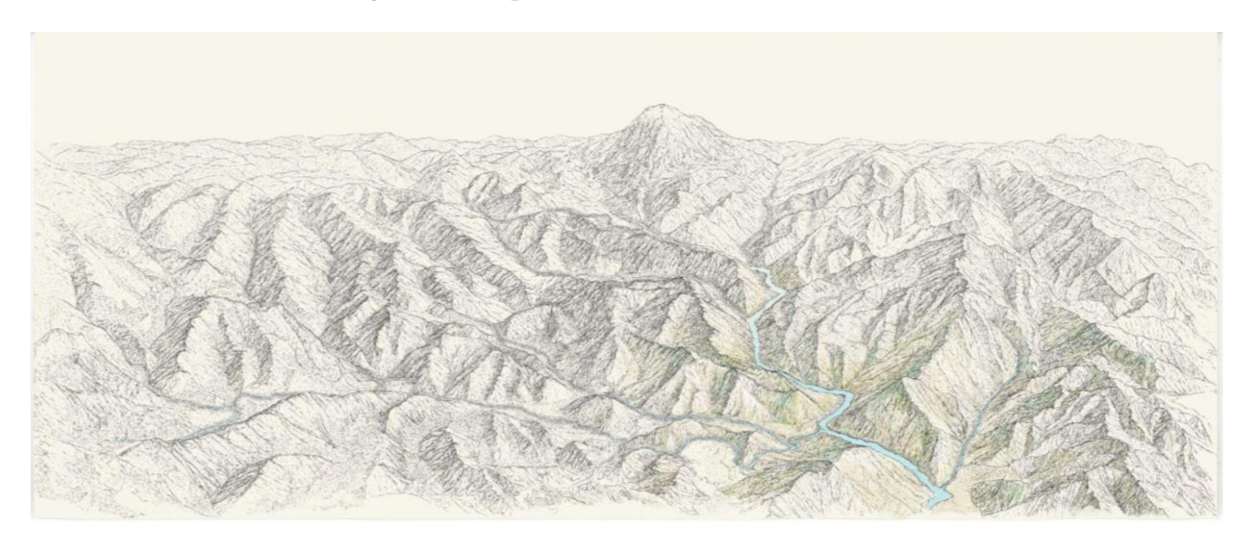
Más adelante, durante el proceso de elaboración de los dibujos, realizamos visitas de campo a las zonas arqueológicas junto al Grupo de Patrimonio del ICANH. Esta experiencia transformó significativamente mi enfoque hacia la creación de los dibujos, al brindarme la posibilidad de experimentar, sentir y comprender los lugares de manera directa. Pude aprehender las formaciones escultóricas, imaginar cómo los miembros de las comunidades prehispánicas vivían en esos espacios, y captar detalles como el aire, el clima, la luz y la atmósfera circundante.

Cada lugar revelaba sus características únicas: las tonalidades de rojo oscuro de los pictogramas en Tierradentro, derivadas del óxido de hierro utilizado; la forma aplanada de las piedras que componen las terrazas en Ciudad Perdida Teyuna, diseñadas para soportar grandes cargas; o la textura de la toba volcánica que constituye predominantemente la estatuaria en San Agustín.

Estas experiencias directas tuvieron un impacto profundo en los dibujos finales. A lo largo del proyecto, el uso de palabras y conceptos arqueológicos tuvo el propósito de acercarme a las

ISSN: 2718-8310

ruinas arqueológicas reales y actuales, mientras que con la experiencia en campo pude comprenderlas mediante la sensibilidad, la experiencia y el dibujo gestual. Buscaba capturar no solo la estructura física de los sitios, sino también la esencia emocional y cultural que los caracterizaba. El dibujo artístico me permitió plasmar la forma y proporción de los objetos y estructuras, sus texturas, colores y atmósferas, añadiendo una capa de interpretación y significado que va más allá de la mera representación técnica. Mediante la experiencia personal en las zonas arqueológicas y el trabajo junto al equipo del ICANH, logramos transmitir cómo las culturas prehispánicas interactuaban con su entorno, construyendo y preservando estos valiosos territorios a lo largo del tiempo.

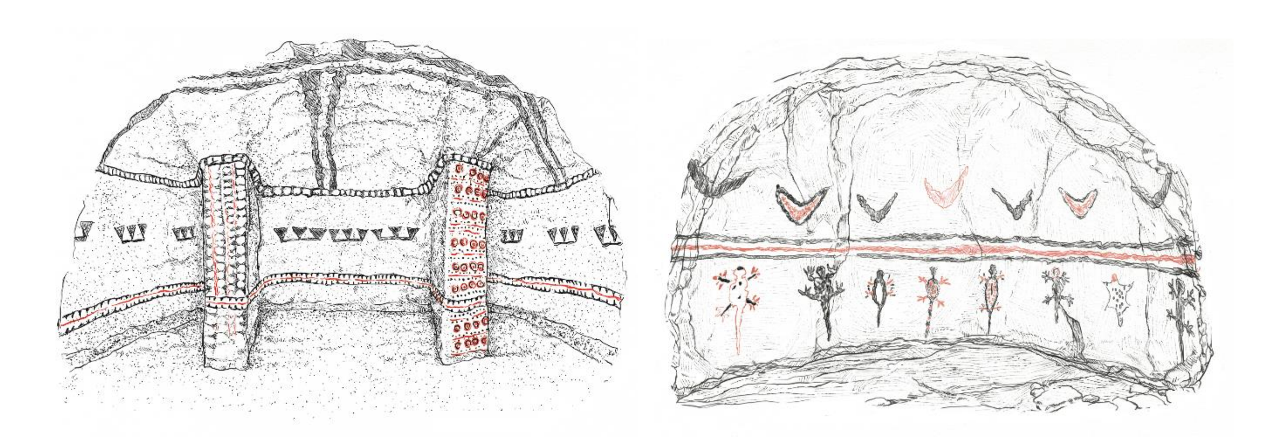


Dibujo 4: Boceto sobre el sistema de ríos y montañas de la región del Alto Magdalena en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

Nelson nos señala en su artículo que, además del conocimiento por familiaridad que busca una conciencia directa sin necesidad de verdad incuestionable, existe el *conocimiento experiencial*, el cual tiene como uno de sus pilares la *verdad* (Nelson, 2006: 111). En relación al ejemplo previo del dibujo arqueológico, el conocimiento por familiaridad adquirido durante las visitas a las zonas arqueológicas fue crucial y enriqueció la comprensión obtenida a través de los recursos teóricos y multimedia revisados inicialmente.

El proceso de visita permitió experimentar de primera mano los elementos del entorno arqueológico: los relieves geográficos, la morfología de la vegetación, las localizaciones de viviendas y entierros funerarios, entre otros. Esta combinación de conocimiento por familiaridad y experiencial contribuyó significativamente a la autenticidad y profundidad de los dibujos finales, enriqueciendo la narrativa visual con una perspectiva íntima y vivencial de la vida en esos territorios ancestrales.

ISSN: 2718-8310



Dibujos 5 y 6: Bocetos acerca de los pictogramas en los hipogeos de la cultura Tierradentro en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.



Dibujo 7: Boceto sobre la forma de las viviendas y el hábitat de las comunidades originales prehispánicas en el sistema de terrazas de Ciudad Perdida Teyuna Colombia, realizados por David Guarnizo entre los años 2020 y 2021.

Mi investigación para crear los dibujos arqueológicos comenzó con la revisión de referencias teóricas e históricas, buscando acceder a un conocimiento tradicionalmente validado mediante el lenguaje académico y asociado a una verdad establecida. Sin embargo, fue la posterior visita a las zonas arqueológicas lo que activó mis sentidos externos (vista, gusto, olfato, tacto, oído)

y los integró con mis sentidos internos (introspección, pensamientos, preceptos, afectos y deseos). Esta convergencia produjo información que almacené tanto en mi memoria mental como corporal, enriqueciendo mi *autoconocimiento* (conciencia sobre los procesos de creación artística, formación previa en artes y deseo de elaborar imágenes mediante dibujo con diferentes materiales).

Durante años he realizado ocasionalmente dibujos basados en imágenes obtenidas de internet, abarcando desde la historia del arte de diversos lugares del mundo hasta referencias y modelos para componer mis obras. Sin embargo, al igual que los ejercicios de "dibujo al natural" durante mi formación en artes en la Universidad Nacional de Colombia, la oportunidad de visitar y experimentar las zonas arqueológicas me permitió desarrollar una familiaridad profunda con el lugar real que pretendía representar, y con las culturas originarias que deseaba evocar.

Los dibujos que logré crear, más allá de cualquier referencia teórica o conceptual revisada y de las palabras de los investigadores expertos, surgieron de este proceso continuo de familiarización con esos lugares.

3. La investigación orientada a la práctica como medio de interacción y difusión

Además de las prácticas como investigación (PCI), me gustaría explorar las ideas presentadas por el teórico y artista australiano Graeme Sullivan en su artículo sobre la “Practice-led-research” o investigación orientada por la práctica (IOP). Sullivan describe este enfoque como un *“medio para descubrir nuevas ideas y conocimientos desde una actitud creativa, imaginativa, experimental, abierta e innovadora”* (Sullivan, 2009: 3). La característica distintiva de la IOP, según Sullivan, es que los métodos, resultados y contextos de la investigación se centran en cómo se desarrolla la práctica creativa y en los productos que esta genera.

En las investigaciones orientadas por la práctica, se busca *“pasar de lo desconocido a lo conocido”* (Sullivan, 2009: 9) en términos de producción de conocimiento, un proceso inherente a las prácticas creativas y artísticas. Esto implica que la propia acción de crear y el resultado tangible o conceptual que emerge de ella son fundamentales para el avance del conocimiento en campos como el arte y la creatividad.

Sullivan enfatiza la importancia de la experimentación y la innovación en la IOP, sugiriendo que estas prácticas no solo permiten la exploración de nuevas ideas, sino que también desafían y expanden los límites de lo que se considera conocimiento válido en contextos académicos y creativos. Así, la IOP se posiciona como un enfoque dinámico y vital para la generación de conocimiento, en el cual la práctica misma actúa como motor principal de descubrimiento y comprensión.

El proceso de creación de señalética para las zonas arqueológicas protegidas por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) implicó la integración compleja de dibujos

arqueológicos previamente descritos. Estas señaléticas tienen como propósito guiar a los visitantes en las áreas arqueológicas y funcionan también como herramientas didácticas e interpretativas. Este enfoque pedagógico facilita la comprensión del patrimonio cultural y promueve un diálogo activo entre el público y los vestigios arqueológicos, enriqueciendo la experiencia del visitante y contribuyendo a la preservación del sitio.

El diálogo entre las imágenes y el público es crucial en este proceso, ya que al interactuar con la señalética, los visitantes se convierten en participantes activos en la interpretación del patrimonio arqueológico. A través de este diálogo visual, se busca transmitir conocimiento y estimular la curiosidad y la reflexión crítica sobre las prácticas y culturas pasadas.

Tanto las IOP como las PCI comparten el objetivo de generar conocimiento no solo mediante la producción artística o creativa, sino también a través del proceso interactivo de interpretación y diálogo entre los practicantes y el público. Ambos enfoques reconocen la importancia de la interacción activa y reflexiva con las obras y las herramientas pedagógicas, como las señaléticas en los sitios arqueológicos.

Desde una perspectiva pedagógica, las IOP y las PCI promueven un aprendizaje activo donde los visitantes no solo adquieren conocimiento, sino que también contribuyen activamente a su construcción. Este proceso interactivo enriquece el conocimiento colectivo al integrar diversas experiencias y perspectivas, permitiendo así una comprensión más profunda y matizada de los contextos culturales e históricos representados en las obras y señaléticas.

En resumen, las IOP y las PCI valoran el papel transformador del diálogo y la interpretación en la generación de conocimiento. Al integrar dibujos arqueológicos en las señaléticas para los sitios arqueológicos protegidos, se fortalece el vínculo entre la creatividad artística y la investigación, facilitando una comprensión más holística y participativa del patrimonio cultural para el público en general.

Las siguientes imágenes son registros fotográficos de la zona arqueológica protegida de Tierradentro en Colombia, capturadas por la Museógrafa Nadia Guacaneme, responsable del diseño y la implementación de los dispositivos de señalética. Estas señales incorporan los dibujos arqueológicos mencionados previamente, acompañados de textos descriptivos elaborados por los arqueólogos del grupo de Patrimonio del ICANH. Un aspecto distintivo de estos textos es su enfoque en formular preguntas en lugar de afirmar hechos o verdades absolutas, reconociendo así la necesidad continua de investigación y exploración en relación con estos vestigios arqueológicos.

ISSN: 2718-8310



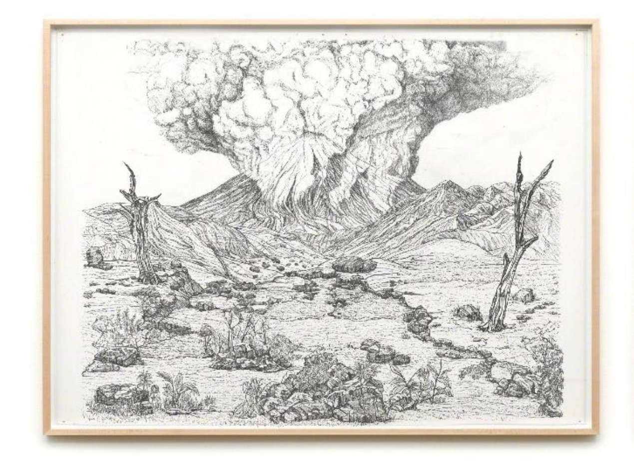
Fotografía 13: Registro fotográfico de la señalética instalado en la zona arqueológica de Tierradentro en Colombia, realizado por Nadia Guacaneme en el marco del proyecto de señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

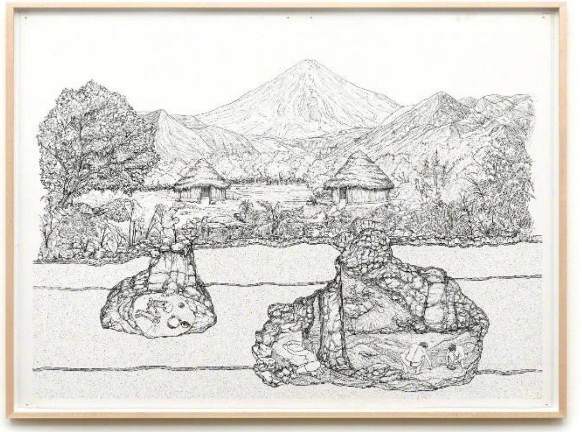
Siguiendo la propuesta de Sullivan, la presentación de estas preguntas investigativas junto con los dibujos arqueológicos crea un terreno fértil para que los visitantes de la zona arqueológica puedan construir su propio conocimiento. Este enfoque no solo fomenta el autoconocimiento entre los visitantes, sino que también abre la posibilidad de que, a través de la familiarización con el sitio, contribuyan a la generación de nuevo conocimiento sobre las comunidades originarias durante la época prehispánicas.

La praxis no concluye simplemente con la creación y exposición de un producto, como una imagen u obra, sino que se prolonga y enriquece a través del diálogo y el debate entre el público y el practicante. Este proceso permite que futuros productos u obras generen un conocimiento más profundo y complejo, integrando tanto datos individuales como colectivos.



Fotografía 14: Registro fotográfico de la señalética instalado en la zona arqueológica de Tierradentro en Colombia, realizado por Nadia Guacaneme en el marco del proyecto de señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.





Dibujos 8 y 9: Bocetos sobre el periodo volcánico en el alto Magdalena (izquierda) y el uso de la toba volcánica para la construcción de hipogeos en la Culura Tierradentro en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

ISSN: 2718-8310



Fotografía 15: Registro fotográfico de la señalética instalado en la zona arqueológica de Tierradentro en Colombia, realizado por Nadia Guacaneme en el marco del proyecto de señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310



Dibujo 10: Boceto para la geografía de la actual zona arqueológica protegida de Tierradentro en Colombia, realizados por David Guarnizo, como parte del proyecto de dibujo arqueológico y señalética desarrollado por el Grupo de Patrimonio del ICANH entre 2017 y 2020.

Conclusiones

La creación artística no solo es un acto de producción estética, sino también una poderosa vía para adquirir "conocimiento por familiaridad". Las prácticas creativas, como la cerámica en Carmen de Viboral en Colombia, facilitan una familiaridad íntima con nuestra realidad externa e interna mediante la cual podemos generar conocimiento complejo, el cual va más allá de los objetos físicos producidos porque incorpora una forma de inteligencia arraigada en el proceso mismo de creación. El conocimiento por familiaridad evoluciona a lo largo del tiempo y se enriquece con la participación activa de las comunidades, que aportan sus propias interpretaciones y prácticas. A diferencia de la producción de conocimiento individual, generalmente asociada con nociones de autoría, autoridad y propiedad, los procesos de creación artística basados en la familiaridad son altamente abiertos, libres, transpersonales y relacionales:

> *“El arte de hoy (...) toma en cuenta, en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-partícipes(...), desde hace algunos años los proyectos artísticos*

> *sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro. Se toma cada vez más en cuenta al público. (...). El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse".*
>
> Bourriaud, 2006: 70, 71, 73.

En este aparte de su libro "Estética relacional", el historiador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud nos habla sobre cómo las obras de arte procuran un espacio en el que las personas puedan relacionarse entre sí de manera diferente, facilitando intercambios sociales y culturales entre individuos y comunidades. Adicionalmente, sugiere que las prácticas artísticas pueden establecer, fomentar y fortalecer ecosistemas creativos entre diferentes individuos y comunidades.

En este sentido, la creación visual contemporánea implica una profunda actividad relacional y una interacción directa con el entorno físico y cultural. Esta interacción transforma no solo la obra de arte final, sino también al artista mismo, quien adquiere una comprensión empática de las culturas y contextos estudiados. Las prácticas creativas, como la del dibujante arqueológico, operan como un medio para preservar, transmitir y co-crear la historia y la identidad cultural de una comunidad: las interacciones entre los investigadores y la comunidad local no solo enriquecen la obra de arte con perspectivas auténticas y locales, sino que también fortalecen los lazos entre el artista y la comunidad, fomentando un diálogo abierto y empático sobre el patrimonio compartido. En este diálogo, el uso del lenguaje desempeña un papel crucial al funcionar como índice o huella que nos conduce a la praxis real.

La integración de las prácticas como investigación (PCI) y la investigación orientada por la práctica (IOP) en los procesos de creación artística demuestra el poder transformador del arte relacional, las prácticas creativas y lo comunitario. Estos enfoques no solo enriquecen la experiencia de los públicos interactivos-participativos, sino que también promueven un diálogo activo y reflexivo que contribuye a la preservación y comprensión del patrimonio cultural. Al combinar la creación artística con la investigación colaborativa, se generan nuevas formas de conocimiento que son tanto profundas como accesibles, destacando el valor del arte como una herramienta vital para la educación y la cohesión comunitaria.

ISSN: 2718-8310

Bibliografia

Nelson, R. (2006). “'Practice-as-Research and the Problem of Knowledge’.” Artículo en. Practice as Research in Performance and Screen, editado por Robert Nelson, 105–16. Londres: Palgrave Macmillan.

Sullivan, G. (2009). 'Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research' en Smith, Hazel y Dean, Roger (eds) *Practice-led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bourriaud, N. (2006). Estetica relacional/ Relational Aesthetics. Adriana Hidalgo Editoral.

Weibel, P. (1997). “La Era de La Ausencia.” BAU: Revista de Arquitectura, Arte y Diseño, no. 16.

Pais (@_anapais), A. (2019). “Humberto Maturana, El Biólogo Chileno Que Propuso Una Definición de Vida Que Hizo Reflexionar Hasta al Dalái Lama.” BBC News Mundo, 23 Enero 2019, www.bbc.com/mundo/noticias-46959865.

Garzón Estrada, A. (2019). “Cerámica: El Carmen de Viboral.” Repositorio.unbosque.edu.co, 2019, repositorio.unbosque.edu.co/items/5684ca19-41be-426a-874a-1e2e157bd282/full Accesado el 1 Mayo 2024.

Jiménez Prieto, C. (2024). “Museos y cerámica: Miradas contemporáneas de una tradición Estudios de caso de la exposición “El barro tiene voz” del Museo de Antioquia, el Museo de la Cerámica de El Carmen de Viboral y el Museo de la Cerámica de Barichara” Tesis Maestría en Museología , repositorio Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

ISSN: 2718-8310



David Guarnizo

Es artista, Especialista en Fotografía y Magíster en Educación Artística de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es candidato al MFA en fotografía y cine en la Virginia Commonwealth University, en EEUU. Cuenta con 14 años de experiencia en los campos de creación artística, educación y gestión cultural. Desde el 2010 ha participado en cerca de 40 exposiciones colectivas, y ha realizado 5 muestras individuales.
David ha trabajado como jefe de las áreas educativas de los Museos de Arte y Numismática del Banco de la República y el Museo MAMBO. Ha sido docente en varias Universidades de Bogotá.